Rok IV. Warszawa, 15 Listopada 1911 r. № 22. (Ogólnego zbioru № 76)

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie *3* rb. *60* kop.; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50.

Numer pojedyńczy **15** kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—6 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

Telefon Redakcji № 188-75.

TREŚĆ NUMERU 22.

Wspomnienia historyczne.

(Od 15 — 30 Listopada).

16 Listopada	1766	ur. się Kreutzer.
17 „	1900	odsłonięcie pomnika Chopina [w ogrodzie Luksemburskim w Paryżu.
17 „	1816	ur. się Ambros.
18 „	1816	ur. się Thiele.
18 „	1883	otwarcie teatru narodowego [w Pradze Czeskiej.
19 „	1765	otwarcie teatru polskiego [w Warszawie.
19 „	1828	um. Fr. Schubert.
19 „	1840	um. Vogl.
20 „	1894	um. Ant. Rubinstein.
21 „	1695	um. Purcell.
22 Listopada	1710	ur. się Friedem Bach.
22 „	1900	um. Sullivan.
24 „	1862	ur. się Stavenhagen.
25 „	1709	ur. się Benda.
25 „	1848	ur. się Hammerich.
26 „	1895	um. G. Jensen.
27 „	1474	um. Dufay.
28 „	1829	ur. się Ant. Rubinstein.
28 „	1871	ur. się Prod'homme.
29 „	1643	um. Monteverdi.
29 „	1797	ur. się Donizetti.
30 „	1870	zatwierdzono ustawę [Warsz. Tow. Muz.

Rok IV. Warszawa, 15 Listopada 1911 r. № 22. Ogólnego zbioru № 76.

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.

ZDZISŁAW JACHIMECKI.

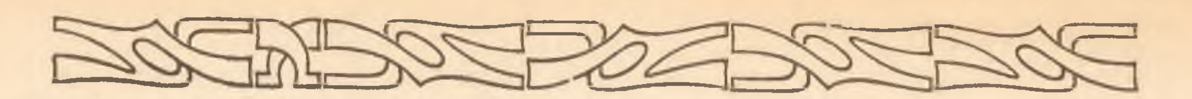
Z muzyki dramatycznej w Niemczech i Francji.

(R. Strauss, Debussy, Dukas).

Pierwszego przedstawienia „Kawalera ze srebrną różą" oczekiwano z naprężoną ciekawością i tak niecierpliwie, jak niedawno przedtem *Chanteclaira.* Kompozytor tańca z siedmioma zasłonami, którym Salome oszołomiła Heroda, drugi raz zwrócił się do Hugona Hofmannsthala, aby jego pomysłem dramatycznym zapłodnić swoją muzyczną fantazję. Poeta i muzyk, zemstą pijanego tańca Elektry, odwrócili się w nowem dziele, pisanem dla wspólnego celu, od wszelkich zboczeń i zwyrodnień w instynktach i uczuciach erotycznych i przy dźwiękach słodkawego walczyka przesunęli przed oczyma naszemi szereg obrazów „maskarady wiedeńskiej". Po Salomie i Elektrze było niemożliwością dla Straussa osiągnienie wyższego stopnia sensacyjności w kierunku muzycznej tragedji, kiedy—w granicach jego możności artystycznej—dzieło ostatnie stanowiło już zenit w tym rodzaju Jedynie więc temat możliwie ostro kontrastujący z tłem ogólnem Salomy i Elektry zapowiadał po nich dziełu zainteresowanie sensacyjne (o które Straussowi bądź co bądź chodzi) właśnie z powodu niemożności przeprowadzenia porównań i łatwiejszej przez to klasyfikacji wartości dzieła. Na pierwszą wiadomość, że Ryszard Strauss poszedł w ostatniem dziele śladami Janów Straussów struchlał pewnie... Oskar Strauss i Lehar. Ale walc Ryszarda Strauss to także jedna z psot Dyla Sowizdrzała...

„Kawaler ze srebrną różą" jest zarówno u Hofmannsthala jak Straussa wynikiem nie tyle pewnie wewnętrznej potrzeby twórczej, ile objawem instynktu samozachowawczego w odniesieniu do teatralnej tantjemy. Nie można do nich w pełnem znaczeniu wartości tych słów powiedzieć tego, co w „Uczcie" mówi Sokrates do Aristodemosa, że „kto jest prawdziwym poetą tragicznym, ten musi być także prawdziwym komedjo-pisarzem", co zaś sprawdziło się w twórczości Szekspira i Wagnera (Spiewacy norymberscy).

Wykwintny poeta wiedeński przenosi nas w połowę mniej więcej XVIII wieku do stolicy naddunajskiej, gdzie nas wprowadza rankiem do złotej... sypialni księżnej marszałkowej Marji Teresy. Księżna jest już pewnie w „niebezpiecznym wieku", niechybnie jest histeryczką, nie dziwimy się więc, że w pulchnych jej ramionach tonie, zachwycony jej wdziękami, młodziutki hrabia Oktawian, jej luby Quinquin. Nie możemy brać pani marszałkowej tego za złe, gdyż wymaga tego wersalski duch czasu, a marszałek. . poluje na niedźwiedzie w Chorwacji. I jakże bowiem można dziwić się, że księżna w ten tylko sposób osładza sobie chwile długiej samotności, kiedy np. jak



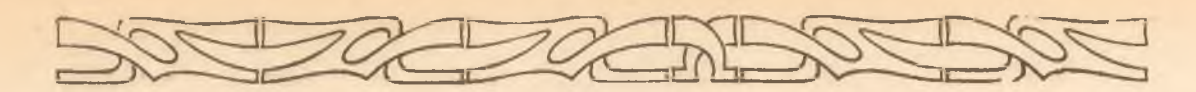
pisał książę Khevenhüller, marszałkujący na dworze cesarzowej Marji Teresy, dla ubawienia cesarza Karola w czasie jednej z niedługich kawalkad do Baden, w której cesarzowa dla zajęć państwowych nie mogła brać udziału, przebrano w suknie jej... grubego proboszcza w Baden i oddawano mu wszelkie honory. Quinquin mniema, że on jeden ma szczęście mienić się kochankiem marszałkowej; z Trystanowym niemal zapałem pragnie, aby dzień ustąpił nocy, ale młodzieńcze te jego zachwyty rozwiewa nieoględnie sama księżna, mówiąc, że raz... czemuś marszałek przeszkodził, czy omal nie przeszkodził... Baudelaire, chcąc wprawić kogoś w zdumienie, mawiał, że mózg niemowląt ma smak młodych orzechów; ileż trzebaby mózgów na jakiś dobry apetyt... Quinquin jest dziś tym młodem orzeszkiem dla księżnej, jutro nim nie będzie, ale marszałkowa dziś go jeszcze pożegna, co jest łatwo zrozumiałem. Żegna go z całem namaszczeniem taniej sentymentalności, moralizując jak kaznodzieja, nie cofając się nawet przed iście Sachsowskiem filozofowaniem. I kiedy naiwny chłopiec odchodzi, stawszy się, jak mu księżna kazała, czy pozwoliła, „dobrym“, żal jej, że stał się aż za dobrym, bo nawet nie pocałował jej na pożegnanie.

W chwili, kiedy pieszczoty marszałkowej i Oktawiana po płomiennem *allegro* płyną już w małem *allegretto*, dobija się o wejście marszałkowej baron Ochs von Lerchenau, daleki jej kuzyn, postać dość z pod ciemnej gwiazdy. Quinquin musi przebrać się prędko w sukienkę pokojówki księżnej i jako fertyczna Mariandel staje się zaraz celem umizgów barona. Brutalny grubas żeni się z bogatą córką dostawcy armji, pana von Faninal, który małżeństwem tem pragnie podnieść splendor swojego domu. Baron przyszedł właśnie prosić księżnę o przedstawienie mu kawalera, któryby, jak kazał zwyczaj, zaniósł jego narzeczonej „srebrną różę“, jako znak jego miłości. Marszałkowa obiecuje baronowi, że misję tę spełni kuzyn jej, hrabia Oktawian, którego portrecik w medaljonie poleca przynieść pokojówce. Podobieństwo rysów uderza Ochsa von Lerchenau, który, nie domyślając się, że stoi wobec zwykłej w teatrze XVIII wieku sceny przebrania, przypuszcza jowialnie, że ładna pokojówka musi być grzechem młodości papy Oktawiana. Zachęca go to jeszcze bardziej do umizgów; „kropla dobrej krwi", którą widzi w Mariandel, zapala w nim, idącym właśnie w konkury, chętkę spędzenia jednego wieczoru z pokojówką. Korzystając z nieuwagi marszałkowej zaprasza więc pokojówkę na jutrzejszy wieczór i *tête à tete*.

W trudniejszem położeniu od barona znajduje się w tej scenie widz, który musi patrzeć na jedną maskaradę podyktowaną przez poetę, więcej drugą, której dokonał na własną rękę kompozytor. Partję Oktawiana przeznaczył Strauss dla śpiewaczki, czyli, że przebrana za chłopca kobieta przebiera się w suknie dziewczyny. Do takiego rodzaju przebierania się uciekł się już Mozart w „Weselu Figara“, tylko, że tam co rychło poznają Cherubina pod czepkiem Basi.

Zbyt wiele nacisku położył Hofmannsthal na przedstawienie stopy życiowej księżny. Cały jej dwór, z marszałkiem, fryzjerami, śpiewakiem, lektorem, notarjuszem, dostawcami i klientami, prezentuje się na scenie w czasie porannej tualety księżny. Dla dalszej akcji ma z niego znaczenie tylko dwoje Włochów, intrygantów *par excellence*, którzy po całem zachowaniu się Ochsa poznali, że są mu niezbędnymi w wielkiem mieście i usłużność swą dość natarczywie mu narzucają. Na początek poleca im baron odszukać Mariandel Silny kontrast zachodzi między dworem marszałkowej a liberją barona. Kilku drabów od batoga i wideł (między nimi i naturalny syn barona jako kamerdyner) przebranych w strasznie paradne ubrania, z bukietami rezedy u klap surdutów, pośród nich zaś pleban, dość zagadkowo wyglądający; wszystko to włóczy się za baronem, gapiąc się po złotych ścianach sypialnego salonu.

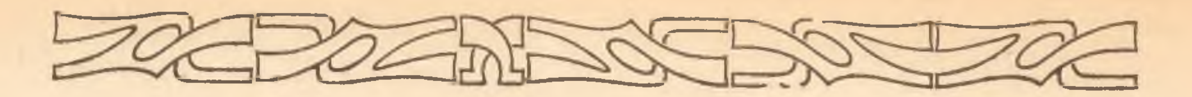
W bogatym pałacu pana von Faninal oczekują kawalera ze srebrną różą i narzeczonego. Faninal zaciera ręce, dumny, że udało mu się złapać arystokratycznego bankruta; myśl o zazdrości sąsiadów z nad Wiedenki jest mu najsłodszą. Jego córka, Zofja, delikatne dziewczę, zna Oktawiana od dawna, pewnie z opowiadania tylko. Kiedy wszedł z różą i oznajmił miłość pana von Lerchenau, zdradza Zofja całem swem postępowaniem, że musi go więcej niż lubieć. Lerchenau zachowuje się wobec narzeczonej brutalnie, raniąc słowami jej serce, wzburzając nawet Oktawiana, który w złości tłucze kielich od wina; ale stary Faninal zachwyca się tą familjarnością zięcia, co prawda pewnie do tej chwili tylko, kiedy mu baron, przechodząc do innych pokojów dla spisania kontraktu, dał wzrokiem do poznania, że musi iść o trzy kroki za nim. Oktawian i Zofja zostali sami; wszyscy inni wybiegli bronić dziewczęta



domowe, którym pijana służba barona zaczęła zagrażać swymi afektami. Piękny młodzieniec współczuje z losem Zofji. Już zapomniał o marszałkowej, już się w tej zakochał. Mądra księżna przepowiedziała mu, że „jutro lub pojutrze“ zabierze go jej ktoś młodszy i ładniejszy od niej. Żale, łzy i wynurzenia młodych prowadzą przeto do długiego uścisku, w którym przyłapują ich intryganci włoscy, wyszedłszy z kominków, skąd ich śledzili. Tu już zapominamy zupełnie, że sztukę pisał poeta współczesny nam; metoda dramatyczna epoki Jomelli'ego podrobiona łudząco.

Na krzyk Włochów przybiega baron. Wywołanie skandalu nie jest mu na rękę, chce więc wspaniałomyślnie przymknąć jedno oko na to, co zaszło, ale Oktawian, coraz śmielej występując przeciw Ochsowi, wyjawia nareszcie, że panna (*die* Fräulein) nie chce go już. Impertynencje i obelgi, które mu w oczy ciska Oktawian, odpiera djalektyką, a kiedy zmuszony ostatecznie dobywa szpady, wnet ustępuje z pola z raną w ramieniu, wyjąc w niebogłosy, że go mordują. Zrozpaczony Faninal błaga go o przebaczenie za wypadek, który spotkał go w domu jego, a dla zadośćuczynienia postanawia córkę zamknąć w klasztorze. Oktawiana wyprasza z domu. Teraz Włosi oddają przysługę Oktawianowi. Annina zanosi list od... Mariandel baronowi; pokojówka donosi mu w nim, że pójdzie z nim jutro na kolację, że podobał jej się od pierwszej chwili, ale bała się księżny, stąd odpowiedź spóźniona. Baron, wyciągnięty na zestawionych fotelach jęczał i narzekał, że w Wiedniu coś podobnego może wydarzyć się takiemu panu, ale uradowany listem zapomina o razie i w lekkim pląsie wychodzi dyktować odpowiedź.

W akcie trzecim urządza Valzacchi pokój w jakiejś podejrzanej restauracji na przyjęcie barona i przebranego za pokojówkę Oktawiana. Pokój zmienia się w prawdziwy „*Narrenturm*“; w jednem miejscu rozsuwa się podłoga, obraz nad drzwiami mieści za sobą kryjówkę na „stracha“, a pełno ich także w kominkach i ślepych oknach. Przeczuwamy, jak miłą libację będzie tu miał pan von Lerchenau. Suta sakiewka z rąk Oktawiana opłaca trudy Valzacchiego. Niedługo nadchodzi baron z Marysią. Kiepski magnat gasi świecie, bojąc się rachunku, mówi, że nie zamawiał muzyki, która obok rzępoli; usługiwać każe swojemu kamerdynerowi, Leopoldowi. Mariandel, zawstydzona wszystkiem, przeraża się na widok łóżka ukrytego w alkowie, płacze wzruszona muzyką, trochę upija się winem. Baron zaczyna być czułym, ale kiedy chce pocałować dziewczynę, nagle cofa się, przeklinając podobieństwo jej do Oktawiana. Hallucynacje, jak jemu się zdaje, a w czem utwierdza go Oktawian-Mariandel, zaczynają go trapić odtąd bez przerwy. W podłodze, w kominku, w obrazach, wszędzie ukazują się mu ludzkie postacie, nareszcie w oknie staje Włoszka Annina, krzycząc, że baron jest jej mężem. Zamieszanie rośnie, gospodarz restauracji i cała służba zbiegają się; barona, zupełnie jak pana Pourceaugnac'a, obskakują bachory, drąc się niemiłosiernie: papa. Ze współczucia dla opuszczonej kobiety, wobec nowego postępku barona, który przecie chce uwieść młodą dziewczynę, posyłają po policję moralności. Oktawian zaś pokryjomu po Faninala. Wejście policji nie niepokoi barona, który n a k a z u j e komisarzowi tonem siebie pewnym, aby nieproszonych gości usunął i przywrócił spokój, gdyż baron pragnie dokończyć kolacji. Tymczasem sprawa barona psuje się, gdyż wezwany na poświadczenie tożsamości jego osoby Valzacchi, twierdzi, że nie wie, czy Ochs jest baronem; również z towarzystwa młodej dziewczyny musi się baron usprawiedliwić. Mówi więc, że to jego narzeczona, panna Zofja Faninal. Na ostatnie słowo jego wpada zadyszany Faninal, zdziwiony do żywego, że przyszły zięć wezwał go o tak późnej porze do podejrzanego lokalu, aby go wyratować z przykrej sytuacji. Baron tonie w ukropie, który sam zgotował. Kompromitację swoją wobec komisarza stara się zakryć niezręcznemi kłamstwami, które go coraz bardziej kompromitują. Faninal przyzywa córkę; dla niej jest ta scena ostatecznem wyzwoleniem się od przymusu małżeństwa z baronem. Mimo tylu gromów, które już Faninala przyprawiły o zemdlenie, Ochs nie zapomina o celu tego wieczora i zamierza Mariandel zaprowadzić do siebie do domu, przyrzekając jej nawet, że się z nią ożeni. Tymczasem Oktawian znikł już za kotarą, skąd co chwila wylatują kawałki stroju kobiecego. Baron, zapewniając ciągle, że ta dziewczyna tam znajduje się „pod jego protekcją“, wydziera się trzymającym go żonierzom za kotarę, kiedy nagle staje w drzwiach marszałkowa, sprowadzona tu przez wiernego sługę i synalka barona, jak się jemu zdaje, kiedy tymczasem i ona należała do aranżerów tej „wiedeńskiej maskarady“. Oktawian, już w męskiem ubraniu, wyszedł z alkowy. Teraz dopiero rodzi się podejrzenie w głowie barona, ale księżna zamyka mu otwarte ze zdziwienia a do mściwych plotek przygotowane usta, jednem zdaniem: szlachcic nic złego nie będzie mógł sobie myśleć o tem

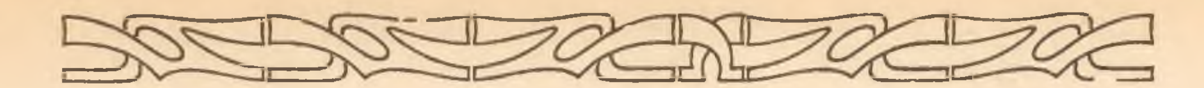


qui pro quo. Wszakże to księżna dla ocalenia Mariandel z rąk tak drapieżnego amanta kazała przebrać się Oktawianowi, a wszystko było tylko „maskaradą wiedeńską — nic więcej". Słowa te niepokoją Zofję, która oczekiwała po scenach tych czegoś bardziej serjo, baron zaś już uradowany chce przejść do pokoju, gdzie odpoczywa po zemdleniu Faninal, lecz w drodze wstrzymuje go wyraźny rozkaz marszałkowej, aby się wyniósł, bo z a b a w a skończona i skończone jego narzeczeństwo. Po krótkiem zmaganiu wewnętrznem oddaje marszałkowa Oktawiana Zofji, rezygnując, ale już z u p e ł n i e, jak Hans Sachs w Śpiewakach, z jego miłości i błogosławiąc uczuciu dwojga młodych serc. Kiedy wszyscy odeszli, pokój opustoszał, wraca ze świecą murzynek księżny, szukając chusteczki swojej pani; znalazł ją, podniósł z zadowoleniem i wybiegł...

Komedja Hofmannsthala jest, jak to widać bodaj z uwag rzucanych tu i owdzie, dziełem mało oryginalnem w składnikach całej fabuły dramatycznej. Jedynym rysem komedjowego pokroju jest uczucie przykrości w sercu marszałkowej, patrzącej na tak szybko rozbudzoną w Oktawianie miłość ku Zofji; biedna kobieta myślała pewnie, że wytrawna lekcja miłości, którą ona mu dała, będzie tliła w młodym chłopcu niezatartem wspomnieniem, a blask jego nie pozwoli zapłonąć uczuciu innemu, choćby ono miało na zawsze już przetrwać. I w tym tylko momencie złamanej dumy kobiecej staje się istotą, wyrastającą ponad farsę kostjumowo-sytuacyjną. Ten zupełny brak nowych form i środków dramatycznych, który z epoki naszej przeszedł do dzieła Hofmannsthala, stawia je nie wyżej od niemniej od niego naiwnych w założeniu i przeprowadzeniu sztuczek repertuaru teatralno-operowego w połowie XVIII wieku, zarówno włoskich jak francuskich. Chce ono służyć rozrywce, niemniej jak tamte jej miały służyć, zająć oko barwnymi obrazami, byle jak najmniejszy osad sentymentu pozostał po niem w naszej pamięci.

Kompozytor Salomy i Elektry nie zdołał zmienić stylu swoich pomysłów muzycznych, mających stanowić dźwięczną illustrację komedji w takim stopniu, w jakim różnicę stylów zauważamy w muzyce „Śpiewaków norymberskich" w stosunku do muzyki „Trystana i Izoldy". „Kawaler ze srebrną różą" ma krew i ciało muzyczne z krwi i ciała Salomy i Elektry. Zarówno technika instrumentacyjna, jak metoda muzycznego obrazowania, nareszcie ogólny koloryt harmoniczny i rysunek melodyjny ma, nie tyle może specyficzne cechy Straussowskiej inwencji, ile stylistyczne pokrewieństwo z dziełami ostatniemi. Ale „Kawalerowi ze srebrną różą" brak wogóle jednolitości w stylu muzycznym. W walcu, który jest osią całości, w tem „*ein Leiblied*" barona, tkwi dość drastyczny anachronizm. Wszakże walc wiedeński wszedł w użycie powszechne dopiero w ostatnich latach wieku XVIII i w pierwszych latach minionego wieku. Tematy jego ożywiają muzykę „Kawalera", stanowiąc w niej jedyny czynnik wesołości. To bowiem, co ma nas w niej rozbawiać zapomocą jaskrawych modulacji harmonicznych, lub groteskowo wyglądających figuracji, nie pobudza do ściągnienia się fałdów twarzowych, jest bowiem za mało pierwotne w inwencji. Wogóle zaś dzieło Straussa wyzywa do dyskusji zasadniczej i szczegółowej. Całe libretto-komedję Hofmannsthala przekomponował Strauss; nawet jedną u w a g ę r e ż y s e r s k ą wciągnął do muzyki. Kiedy mianowicie baron pragnie wręczyć marszałkowej pudełko ze srebrną różą, które trzyma jego syn — kamerdyner, mówi do niej: „*darf ich das Gegenstück zu Dero sauberm Kammerzofel präsentieren*". Poeta zażądał, aby słowa te wypowiedział baron „*discret, vertraulich*", kompozytor zaś, przeoczywszy nawias, w który były ujęte, włożył je w usta barona, każąc mu śpiewać je w środku jego zdania, które wskutek tego stało się bezsensownem. Dla nowoczesnego muzyka nie ma więc już żadnych granic w kierunku illustracji muzycznej. Wagner malował tonami ruchy smoka i „czar ognia", Strauss z lubością illustruje pieska... „*so klein und schön zimmerrein*", lub zapalanie świec w akcie trzecim.

Pokusa o łudząco plastyczne odtworzenie różnych zjawisk w naturze i życiu stworzyła dziś nowy typ muzyka programowo-illustrującego, który nie dostąpił jeszcze nobilitacji w panteonie sztuk, mianowicie muzyka... w kinematografie. Aż rozkosz bierze, kiedy się słyszy, no i naturalnie podziwia, wszystkie sposoby muzyczno-illustracyjne, towarzyszące np. popisom kawalerji włoskiej, lub scenom Napoleońskim; jak świetnie oddaje skok konia (przez głęboki rów) krótka pauza zawieszona wśród szybkich pasaży); płynącą wodę słyszymy w zmiętym papierze (niezbyt sztywny), tabakierka Napoleona uderza istotnie o coś twardego w tym samym momencie, kiedy ją cesarz energicznie kładzie na stole w żywym obrazie na płótnie. Sceny komiczne illustrują muzycy kinematograficzni z werwą, przyprawiającą nas o spazmy śmiechu, w scenach tragicznych mdlejemy, kiedy w kulminacyjnym punkcie nastanie pustka generalnej pauzy.



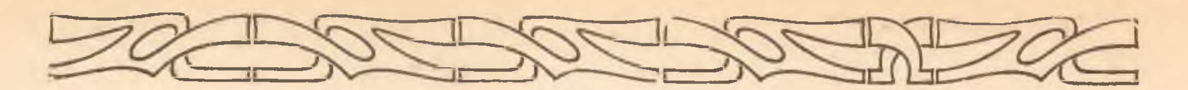
Naiwnym wydaje się nam poprzednik J. S. Bacha, Kuhnau, illustrujący sen Jakóba wstępującemi i zstępującemi skalami tonów; wyrafinowany w używaniu środków wyrazu muzycznego Ryszard Strauss jest niemniej naiwnym nie wobec nas, ale wobec tej tajemnej, majestatycznej potęgi, jaką jest muzyka, illustrując małego pieska i drgające płomyki świecy.

Uznając słuszność teorji dramatu muzycznego Wagnera i w zasadzie nie występując poza nakreślone w niej granice, przeprowadził Strauss muzykę w „Kawalerze ze srebrną różą“ w djalogach, rozwijających się w kilku sytuacjach do większych partji „ansamblowych“. Miejsca „lirycznego zatrzymania się“ są dość liczne i estetycznie przynoszą najwięcej zadowolenia. Natura recytatywnego djalogu, szczególnie w partji barona, pozbawionego spoistości rytmicznej, przedstawia chaos melodyjny i harmoniczny. Gdzie ostateczny cel takiego recytatywu? Melos, ten niemądry przeżytek dawnych czasów, nie ma żadnych już przywilejów wobec prawdy naturalnej mowy, podniesionej do poziomu muzycznego. Ale prawda jej, czyli wyrazistość słów, kryje się pod walorem muzycznym, a sam walor muzyczny jest niezmiernie błahy, o ile treść tekstu nie pozwoli kompozytorowi na dotknięcie granicy patosu muzycznego. Nie znając ani tekstu ani muzyki, nie może mieć słuchacz żadnego zadowolenia estetycznego z djalogu w „Kawalerze ze srebrną różą“; znając tekst—nie odniesie przyjemności muzycznej, ale nawet po dokładnem ogarnięciu obu integralnych części tego recytatywu, nie można mówić o jakiemś dodatniem uczuciu estetycznem. „Suchy recytatyw“ dawnej opery komicznej spełniał swoją wolę lepiej bo prościej, ten zaś, skonstruowany bardzo zawile, nie jest bardziej naturalnym od tamtego, już nie w stosunku do absolutnej prawdy życiowej, ale w stosunku do praw i przywilejów opery, która nie wdziera się w tryby koła codziennego życia, więc i jego trybów w swojem nie musi odczuwać. Naturalizm w sztuce dramatycznej przeżył się niedługo po wejściu w modę: to samo czeka i ten rodzaj naturalizmu w dzisiejszej operze.

W arji tenora włoskiego usiłował Strauss lekko skarykaturować mozartowsko-włoskie *bel canto*; innym razem zaś, w drugiej scenie pierwszego aktu, wpadł sam w silne naśladownictwo Mozarta. Podobnego stylu muzycznego wymagałyby w wyższym stopniu liczne inne sceny opery; byłby on bliższym ogólnemu kolorytowi dzieła, rozpiętego w ramach rokokowych. Te silne reminiscencje z Mozarta nie podyktował pewnie rozmysł kompozytora, ale prowadził może przypadek, że kapelmistrz opery berlińkiej musiał w przededniu pisania tej sceny... dyrygować „Weselem Figara“.

Faktura całej opery, jak wszystko, co Strauss utworzył, jest mistrzowska. Orkiestra, bez przerwy polifonicznie prowadzona, zachwyca niejeden raz ucho niezmiernie ciekawemi barwami, z których najbardziej pamiętną jest w miejscu wejścia Oktawiana w domu Faninala. Egzotyczny dźwięk *celesty* zlewa się z silnie poza tonalność występującymi akordami skrzypiec w jakiś haszysz akustyczny. Na każdem niemal miejscu czekają nas niespodzianki modulacyjne, co prawda jednak sposób modulacyjny Straussa przeszedł już w manierę i w kierunku tym nie znajdujemy w myzyce „Kawalera“ rzeczy zupełnie nowych, lub głębszej wartości. Niezbyt szlachetne linje pomysłów melodyjnych i harmonicznych toną wśród barokowych akcesorjów nut nieharmonicznych i polifonicznych ornamentów. Niejeden zaś wysiłek melodyjny, np. fraza Zofji o róży, potrąca o banalność. Szlachetną czystość muzyczną przedstawia właściwie tylko pierwsza scena dzieła; przychodzą w niej erotycznie nastrojone tematy, użyte później w kilku miejscach. Czuć w nich, znacznie naturalnie niższą, niemniej jednak trystanowską temperaturę miłosną.

Głos ludzki, któremu partytura stawia do pokonania forsowne trudności, nie dochodzi często do możności rozwinięcia się w szerszej fali pięknego dźwięku; „śpiewać“ mogą tu artyści tylko w krótkim tercecie (mozartowskim) w akcie pierwszym, w duecie Oktawiana z Zofją w akcie drugim i dłuższym tercecie przed końcem ostatnego aktu, jak i w końcowym duecikn, utrzymanym w ludowym tonie. Wiele pomysłów instrumentalnych jak wokalnych zadziwia nas swoją bezkształtnością, swym improwizowanym, a mało z całością jakiegoś ustępu harmonizującym charakterem. Czyżby miały one wprost pochodzić z „pokoju do preludjowania“ (*das Praeludierzimmer*), skąd Strauss wyniósł niejedną tajemnicę sztuki instrumentacyjnej, jak sam wspomina w przedmowie do nauki instrumentacji Berlioza? O podobnie bogatem, symfonicznem wykorzystaniu tematycznego materjału, jakie ma miejsce w dziełach Wagnera, nie ma i mowy w muzyce „Kawalera“. Jedynie temat walca ulega przemianom rytmicznym, które przedstawiają go raz w cha-



rakterze energicznym, jak na początku przygrywki do pierwszego aktu, drugi raz trawestują go aż do stopnia rubasznej wesołości.

Powodzenie zewnętrzne „Kawalera ze srebrną różą“ zależy od doskonałości przedstawienia. W tym kierunku zrobiono w operze wiedeńskiej tyle, że sposób odtworzenia dzieła Straussa i Hofmannsthala można nazwać idealnym w całości i w najdrobniejszych szczegółach. Dopiero wzbogacony o sumę odtwórczej doskonałości daje „Kawaler“ słuchaczowi zadowolenie: ściśle teatralnej, przemijającej natury.

Rodzaj twórczości Straussa nazwano, po Elektrze jeszcze, „wielkomiejskim“, jego muzykę *„eine Grosstadtmusik“*. Czy więc muzyka Beethovena była inną dlatego, że tworzył ją w przedmiejskich zaciszach, innemi dzieła Wagnera, gdyż powstawały w niewielkiem Dreźnie lub Zurychu, w mieście lagun lub uroczem Triebschen? Gdybyśmy przeto uznali wielkie miasto za punkt wyjścia dla stylu muzycznego jakiejś twórczej indywidualności, to różnice w różnych dziełach symfonicznych lub operowych zależećby musiały od cyfr statystycznych środowiska, gdzie kompozytor jakiś je tworzy.

(*D. c. n.*).

Z ruchu muzycznego w Wiedniu.

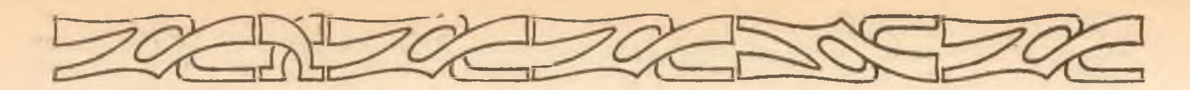
Po przerwie dwumiesięcznej na nowo dały się słyszeć tony, jak zwykle najpierw w operze cesarskiej, która pod nowym kierunkiem byłego dyrektora opery komicznej w Berlinie, Gregora, miała już kilka dni szczęśliwych. Dyrekcja Gregora odznacza się przedewszystkiem czasami wprost bajeczną reżyserją, podniesieniem poziomu gry scenicznej u aktorów, zbyt często niestety zaniedbujących tak ważny czynnik w operze, wreszcie dyscypliną czysto berlińską. Ową „dyscypliną“ dał się już Gregor we znaki aż trzem prymadonnom: Kurzowej, Forst i Weidt. A więc „ośmielił się“ trzem ulubienicom Wiedeńskiej publiczności przypomnieć, że służą sztuce a nie odwrotnie. Prawie cała prasa obsypała go gradem wymyślań, ale widocznie pewny siebie energiczny dyrektor nie zraził się tym bardzo gdyż i nadal nie robi żadnych ustępstw. Jako jedyną odpowiedź dla publiczności uważa wzorowe wystawienie nowych oper i przyznać trzeba, iż pod tym względem jest mistrzem.

Wystawa „Kawalera z różą“ oraz „Pelleasa i Melisandy“, a ostatnio „Don Pasquala“ były najlepszym tego dowodem. Ogromne zaciekawienie budzi zapowiedziane wznowienie całego cyklu oper Mozarta, tak zaniedbanego za czasów Weingartnera.

Na ogół biorąc, materjalnie sezon tegoroczny zapowiada się nieźle. Opera jest w ostatnich czasach często wyprzedaną, szczególnie podczas występów Slezaka lub Kurzowej, pomijając Carusa, którego trzykrotny gościnny występ, stanowił jakieś epokowe zdarzenie, gdyż cały Wiedeń o niczem innym oprócz „den göttlichen Caruso“ nie mówił. Dowodem rezultat trzech przedstawień, które pomimo honorarjum Carusa (45,000 koron) przyniosło kasie emerytalnej artystów, na której dochód odbyły się te przedstawienia—90,000 koron!

Kwestja kapelmistrzowska w operze zda się jednak jeszcze nie być rozstrzygniętą: Walter kokietuje z Monachjum, a Schalk jedzie na gościnne występy do Londynu; jakby na uspokojenie publiczności w teatrze i prasie kursują pogłoski o zamiarze Gregora zaproszenia na stałego kapelmistrza Mascagniego, co byłoby oczywiście wielką ale też i bardzo pożądaną niespodzianką.

Ruchliwa dyrekcja „Volksoper'y“ i w tym roku dzielnie się spisała. Wystawiła już dwie premjery, z których ostatnia „Syberja“ Giordan'iego doznała dużego powodzenia. Energiczny kierownik młodej tej instytucji p. Rainer Simons zapowiada w tym roku występy Szalapina wyprzedzając tem operę cesarską, która, nawiasem mówiąc, odkryła „nowego Szalapina“, barytona p. Bakłanowa, którego po wprost sensacyjnym powodzeniu na pierwszym występie, zaangażowała na stałe.



Jak zwykle ruch koncertowy na wielką skalę dopiero jest w zaraniu. Odbył się tylko jeden wielki koncert, który otworzył podwoje zupełnie odnowionej wielkiej sali Musikvereinu. Mistrz batuty, Steinbach, poprowadził IX-ą Beethovena ze zwykłą sobie maestrją. Filharmonicy zapowiedzieli tego roku wspaniały program swych 8-u koncertów; zazwyczaj konserwatywni tym razem dają cały szereg nowych utworów, a mianowicie: *Dworzaka* Symfonję (wyd. pośmiertne), *Andrzeja Gédalge* Symfonję № 3, następnie Poemat liryczny op. 12 *Glazunowa*, 5-ą symfonję *Mahlera*, „Dryadę“ *Sibeliusa*, Suitę „Piemont“ *Leona Sinigaglji*, Symfonję g-dur *Ewalda Strassera*, „Das Gefilde der Seeligen“ *Weingartnera* i wreszcie rzadko słyszaną symfonję C-dur *Ryszarda Wagnera*.

Koncert-Verein, który toczy obecnie rokowania z orkiestrą Tonkünstlerów w kwestji złączenia obu tych instytucji, też niezostał w tyle w wyborze programu. Usłyszymy więc między innemi symfonję Es-dur ze spuścizny *Dworzaka*, 6-ą (tragiczną) *Mahlera*, Scherzo A-dur *Goldmarka*, Uwerturę tragiczną *Ernesta Boehe'go*, Sinfoniettę na orkiestrę smyczkową oraz harfę *Pawła Graener'a*, Warjacje *Karola Prochazki*, Suitę na instrumenty dęte *Ryszarda Straussa*, 2-ą Symfonję *Edwarda Elgara* oraz Symfonję E-mol *Rachmaninowa*.

Pomimo jednak tak wspaniałego programu i pierwszorzędnych solistów koncerty te nie są jeszcze wyprzedane tak jak u „Tonkünstler'ów, którzy już od kilku tygodni zamknęli kasę. Ruchliwy ich kierownik, Oskar Nedbal, potrafił w krótkim czasie stać się ulubieńcem Wiedeńskiej publiczności. Pełen talentu jest on nadzwyczaj pracowity, dyryguje najczęściej od wszystkich innych kapelmistrzów wiedeńskich, komponuje (niedawno wystawiona operetka „Cnotlina Barbara“ doznała wielkiego powodzenia), a program jego koncertów jest przepełniony interesującemi nowościami.

Na pierwszy ogień pójdzie najnowszy utwór często tu wykonywanego *Ryszarda Stöhr'a*: Fantazja na orkiestrę i organy, następnie mają być wykonane dwa mniejsze utwory na orkiestrę smyczkową *Leona Sinigaglji*, dalej usłyszymy symfonję *Dworzaka* (wyd. pośmiertne) „Legendę o szczęściu *J. Förstera*, koncert skrzypcowy *Józefa Lauber'a* (H. Marteau). Uwerturę „Karelię“ *Jana Sibeliusa* i wreszcie uwerturę fantastyczną *Franza Schreckera*.

Oprócz koncertów symfonicznych mamy przed sobą całą serję koncertów oratoryjnych, zapowiedzianych przez „Towarzystwo przyjaciół muzyki“ oraz Singakademie, która daje w tym roku sensacyjną VIII symfonję Mahlera. Olbrzymie to dzieło wykonane będzie pod kierunkiem ucznia Mahlera, B. Waltera.

Ruch koncertowy przybrał ostatniemi czasy wielkie rozmiary, wobec czego coraz intensywniej odczuwało się brak sali koncertowej; na razie w oczekiwaniu wielkiego „Domu koncertowego“ z trzema salami, otwarta została nowa sala (Beethovensaal) z bardzo złą akustyką, ale mieszcząca blizko 1000 osób. Zwiększenie liczby koncertów wywołało potrzebę założenia pisma, poświęconego wyłącznie sprawom koncertowym, co też uczyniła koncertowa dyrekcja A. Gutmana z jej ruchliwym, energicznym właścicielem Hugonem Kneplerem, który redaguje to pismo z wielką znajomością rzeczy.

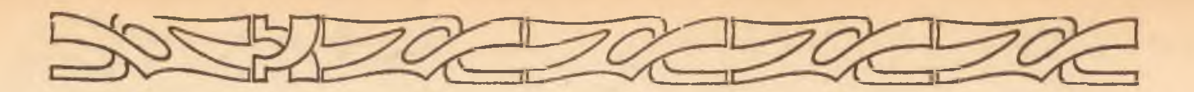
Zaczynamy więc coraz więcej naśladować Berlin; oby to tylko nie zaszkodziło powadze i kulturze muzycznej tak dalekiego od wszelkiego giełdziarsko—amerykańskiego traktowania sztuki Wiedeńskiego świata muzycznego. *Juljusz Wolfsohn.*

Dr. J. WŁ. REISS.

Nowa książka o Ryszardzie Straussie.

(**Max Steinitzer**: *Richard Strauss.* Verlegt bei Schuster & Loeffler, Berlin & Leipzig, 1911).

Znana firma nakładowa w Lipsku, Schuster & Loeffler (której nakładem wychodzi dwutygodnik „Die Musik“) ma niewątpliwe zasługi w współczesnym ruchu muzycznym, publikując coraz to nowe monografje z dziejów muzyki, opracowane przez wybitnych literatów i historyków. Do imponującego szeregu studjów krytycznych i monografji bjograficznych



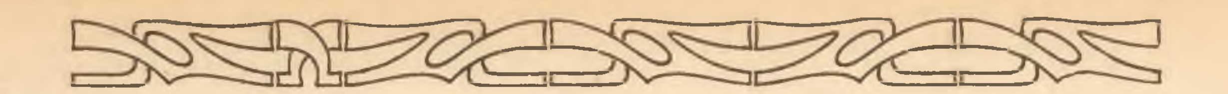
o *Bachu* (André Pirro, tłum. Dr. B. Engelke), *Beethovenie* (Paul Bekker), *Liszcie*, *Wagnerze* (Dr. J. Kapp) i *Hugonie Wolfie* (Dr. E. Decsey) przybywa obecnie wyczerpująca monografja M. Steinitzera o R. Straussie. Autor znany jest z drobnych szkiców „Straussiana" i jako wydawca jedynego dotychczas atlasu historyczno-muzycznego, zawierającego nadzwyczaj bogaty materjał muzyczny, zaopatrzony trafnemi uwagami i objaśnieniami, które w czytelniku mogą obudzić ufność w wiedzę, metodyczną ścisłość i badawczą sumienność autora. Książka niniejsza jest pierwszą próbą, by życie i twórczość Straussa ująć w syntetyczny obraz i krytycznie oświetlić tę niezwykłą indywidualność artystyczną. Całość rozpada się na trzy części: pierwsza przedstawia zewnętrzne wypadki życiowe w związku z genezą dzieł, druga wnika w etyczny i artystyczny charakter Straussa, zaś trzecia omawia jego utwory. W odtworzeniu życiowego obrazu artysty nie ustrzegł się autor zasadniczego błędu, występującego niejednokrotnie i w „klasycznych" monografjach bjograficznych: zamiast dotknąć z lekka najbardziej charakterystycznych i decydujących momentów życiowych, które mogły wywrzeć wpływ duchowy na twórczość lub znaleźć w niej pewien oddźwięk, dozwalający dotrzeć bodaj do krawędzi duszy artysty, nagromadził autor z systematycznością iście niemiecką niemal wszystkie szczegóły, z czego urosła anegdotyczna kronika życia, doprowadzona do najświeższych wypadków z jesieni b. r. Malując tło atmosfery domowej, poświęcił autor obszerną sylwetkę ojcu Straussa, znakomitemu członkowi monachijskiej orkiestry, wszelako przecenił jego rolę w duchowej ewolucji naszego kompozytora, gdyż w rzeczywistości wpływ jego, jako fanatycznego zwolennika przeszłości, ucieleśnionej w muzyce... Reissigera, mógł być jedynie—negatywny. W rozdziale, omawiającym stosunek Straussa do współczesnych, zwalcza autor w wymownych słowach zarzuty, skierowane przeciw Straussowi, obniżające jego artystyczne intencje i kwestjonujące jego twórcze aspiracje. Dla opozycji jest Strauss trefnisiem, śmiejącym się z tego, że się bierze poważnie jego sarkastyczne karykatury muzyczne. Ogół zbyt pochopnie przejmujący pewne zdawkowe, syntetyczne formułki bez wniknięcia w istotę zjawiska, nazwał twórczość Straussa wykładnikiem dekadentyzmu, lubującego się w zwyrodniałych światach seksualnej przewrotności (Salome) i w histerycznej atmosferze obłędnych wizji Elektry. Zdaniem opozycji twórczość Straussa nie jest refleksem szczerego uczucia, lecz mózgową robotą i rzemiosłem sztuki, olśniewającej wirtuozostwem technicznej formy, zaś jej przewodnim motywem — to żądza sensacji, polującej za efektem za wszelką cenę, podsycana zimnem wyrachowaniem i gorączką złota.

Uwagi o charakterze dzieł muzycznych Straussa, a raczej ich technicznej strukturze, na ogół trafne, nie wyczerpują przecież tematu; zwłaszcza ustępy o najbardziej znamiennej stronie jego muzyki, tj. harmonji i instrumentacji wymagałaby rozszerzenia i ściślejszego ujęcia. W ramach tego samego rozdziału o twórczości Straussa omawia autor jego stanowisko jako dyrygienta i literata. Ostatni rozdział poświecony utworom Straussa zestawia szczegółową listę wszystkich jego dzieł, począwszy od najwcześniejszych prób z najmłodszych lat aż do komedji muzycznej o „Kawalerze srebrnej róży"; byłoby z większą korzyścią dla całości i przejrzystości obrazu, gdyby autor był stopił uwagi poprzedniego rozdziału o formalnej stronie dzieł straussowskich z charakterystyką poszczególnych utworów w organiczną jedność, gdyż wskutek rozbicia na analityczne ustępy, czytelnik gubi się często w chaosie nagromadzonych szczegółów i traci z oka zarysy syntezy; silniejsze zaakcentowanie psychicznych momentów w twórczości Straussa podniosłoby niewątpliwie wartość dzieła. W najwcześniejszych utworach stwierdza autor „zadziwiającą pełnię fantazji" i subtelne użycie technicznych środków, jak również wielką swobodę w traktowaniu aparatu orkiestralnego.

Książkę niniejszą znamionuje entuzjastyczny ton, który mimo gorącego uwielbienia dla sztuki Straussa, nigdy nie zniża się do bezkrytycznego panegiryzmu.

W spisie bibljograficznym, dołączonym do dzieła, uderza brak rozprawy Mennickego o „Elektrze" (Riemann-Festschrift).

Zbyteczne dodawać, że zewnętrzna szata książki stoi na wysokości współczesnej sztuki wydawniczej: prawdziwą ozdobą są liczne illustracje, uzupełniające plastycznie główne wypadki z życia Straussa; illustracje umieszczone na końcu książki, a nie wśród tekstu, co korzystnie wpływa na lekturę, nie rozpraszając uwagi czytelnika.



Artyści polscy za granicą.

Wanda Landowska.

W ostatnich czasach wypada nam coraz częściej notować niepospolite trjumfy, jakie odnosi Wanda Landowska za granicą. Prace jej źródłowe i pełne polemicznej werwy są przedmiotem obszernych studjów i zyskały w dziedzinie naukowo-muzycznej niezaprzeczony autorytet. Nawet niespecjalne pisma, jak np. „Mercure de France" umieszczają artykuły Landowskiej na pierwszem miejscu. Wytrwała walka piórem o czystą stylowość wykonawczą kończy się na estradach zwycięstwem bezwzględnem, gdy w pomoc przychodzą jej czarodziejskie palce; w Holandji i Niemczech obszerne sprawozdania zawierają tylko najwyższe pochwalne epitety. Przyjemne wrażenie daje nam świadomość, że uznanie tak jednomyślne stało się udziałem polki, która francuzom odbiera prawo do anektowania narodowości Chopina, Niemcom zaś na zasadzie źródłowych badań dowodzi, że J. S. Bach natchnienia swe czerpał u francuzów. Zadzierzystość ta zjednała Landowskiej w prasie niemieckiej, holenderskiej i francuzkiej przezwisko... amazonki.

Niedawno donosiliśmy o sukcesach znakomitej pjanistki na uroczystościach Bachowskich w Eisenachu, obecnie dochodzą nas nowe hymny pochwalne na jej cześć, tym razem z Kolonji, gdzie p. Landowska grała w muzyczno-historycznem muzeum Heyera. O koncercie tym czytamy w „Kölner Tageblatt" (Nr 481 z dnia 19. X). Na zaproszenie radcy Heyera przybyła słynna klawesynistka Wanda Landowska z Paryża, w celu zapoznania uczonego audytorjum z kilku staremi instrumentami. Niezwykle ciekawy ten koncert odbył się w doborowem gronie melomanów, dostarczając niepospolitych rozkoszy, dla których w półcieniu utrzymana stylowa sala muzealna z przepysznemi instrumentami antycznemi idealnie odpowiednią atmosferę stwarzała. Celem uwydatnienia intymnego charakteru audycji, krzesła ugrupowane zostały w pobliżu instrumentów, tak, że i na oko odbierało się złudzenie koncertu z dawnych czasów. Na oddanie hołdu jedynej w swoim rodzaju sztuce, z jaką Wanda Landowska zawładnęła trudną dziedziną starej muzyki fortepjanowej brak godnych wyrazów: obok podziwienia godnej doskonałości techniki i niewypowiedzianego wirtuozostwa, które ocenić tylko znawcy są w stanie uwielbiać należy intuicję i gruntownemi studjami do najwyższego stopnia rozwinięte poczucie stylu, dzięki któremu zarówno wiernie oddaje angielskich wirginalistów z czasów królowej Elżbiety, jak i wytworne, subtelne utwory francuskich klawesynistów baroka i rokoka, zagłębiając się ze wspaniałem zrozumieniem w arcyutwory niemieckich bohaterów naszych i klasyków epoki pianofortowej.

Rozpocząwszy program swój uroczystą Passacaglią Haendla ze suity G-moll, wykonaną na 2 manuałowym klawicymbale (Drezno 1774) przeszła do preludjum i fugi D-dur z pierwszej części Wohltemperirtes Klavier J. S. Bacha oddanej na najściślej według oryginału rekonstruowanym instrumencie, dźwięcznym w brzmieniu o charakterystycznym *tonie srebra*. Na florenckim szpinecie z 1693 r. W. Landowska wykonała klejnoty Couperina, następnie na angielskim harpsychordzie dwie kompozycje, których zwłaszcza: The King's Hunt John Bulla ogromny poklask zdobyło. Kilka dzieł Frobergera i W. F. Bacha wykonanych na klawikordzie, bardzo rozpowszechnianym instrumencie domowym w Niemczech, nazwanym: *„balsamem dla cierpiącego i uciechą życia.* Sonata C-moll papy Haydna i Andante Beethovena usłyszeliśmy na małym młotkowym fortepjanie z owej epoki. Wykonanie było pełne zachwycającej gracji i kolorystycznej subtelności, co tem większą jest zasługą, że instrumencik sam jest nikły i stłumiony. W końcu Landowska odegrała na 3 manuałowym klawicymbale *kaprys* J. S. Bacha w dwudziestym roku życia napisany. Tu dopiero zalety klawicymbalu wystąpiły w całej okazałości



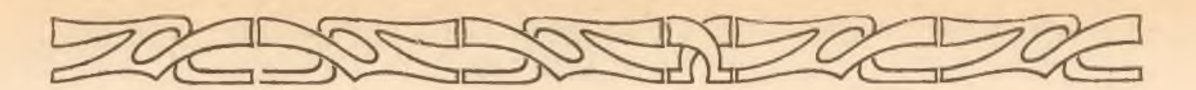
Przegląd prasy.

Uczczenie Liszta z powodu stuletniej rocznicy jego urodzin.

Z powodu przypadającej w r. b. setnej rocznicy urodzin Franciszka Liszta w prasie polskiej zamieszczono kilka mniej lub więcej ciekawych artykułów i wspomnień dotyczących życia i twórczości genjalnego kompozytora Z liczby tych artykułów szczególniejszą uwagę zwróciliśmy na „pracę“ (sic) o Liszcie, zamieszczoną w „Dzienniku powszechnym“, a to ze względu na to, że na całość tego artykułu złożyły się w większej części zdania dr. J. W. Reissa, zaczerpnięte z jego prac, drukowanych w „Przeglądzie“ w №№ 5, 6 i 17 z r. b. („Franciszek Liszt i jego czyn“ i „Liszt i kobiety“), a które autor artykułu o Liszcie w „Dzienniku Powsz.“ podaje za własne.

Nie mogąc dla braku miejsca podać w całości „rozprawy“ z Dz. Powsz., zamieszczamy tylko końcowy jej ustęp ze wskazaniem źródła skąd każde zdanie w dosłownej lub zmienionej trochę formie pochodzi.

„Dziennik powszechny“.	*„Przegląd muzyczny“.*
	№ 17 str. 11, 2 szpalta wiersz 10 od dołu.
Liszt podczas swego tournée w Kijowie (1846 r.) poznał Karolinę z Iwanowskich Sayn-Wittgensteinową, która się stała przeznaczeniem jego życia. Losy obojga splotły się odtąd nierozerwalnym węzłem. Młoda księżna porzuca swego męża, marszałka rosyjskiego Wittgensteina i idzie za genialnym artystą, by go miłością swoją natchnąć do twórczych wzlotów i stać się jego muzą opiekunką. Niezwykle wykształcona, obznajmiona z dziełami ówczesnych filozofów, przebywając w ulubionym swym majątku Worońińcach na Ukrainie, zagłębiała się w dziełach Schellinga i Hegla lub w poezji Dantego i Goethego. Po matce, Paulinie Podoskiej, płynęła w jej żyłach krew polska.	(Na ten zwrot w jego duchowem życiu wywarła niezawodny wpływ kobieta), która się stała przeznaczeniem jego życia: Karolina z Iwanowskich Sayn-Wittgensteinowa. Liszt poznał ją w czasie swego ostatniego tournée w Kijowie. Odtąd splotły się losy obojga nierozerwalnym węzłem. Młoda księżna postanowiła porzucić swego męża, marszałka rosyjskiego Wittgensteina, (wiersz dalej): a pójść za genialnym artystą, by go miłością swoją natchnąć do twórczych wzlotów i stać się jego muzą-opiekunką. Niezwykle wykształcona, obznajmiona z dziełami ówczesnych filozofów (Fichtego, Schellinga, Hegla), przebywając w zaciszu w ulubionym swym majątku Worońińcach (na Ukrainie) zagłębiała się w pismach talmudu lub poezji Dantego i Goethego. Po matce, Paulinie Podoskiej, płynęła w jej żyłach krew polska.
	№ 17 str. 12, 1-sza szpalta w. 21 od góry.
Księżna, ożywiona mistyczną wiarą w swoje posłannictwo, nie cofnęła się przed żadną przeszkodą, by stanąć u celu swych pragnień. Wyjechała z Rosji i zamieszkała przy boku Liszta w Weimarze (willi Altenburg), ognisku ówczesnego ruchu intelektualnego i artystycznego. Tu oddychała atmosferą jego ducha, z entuzjazmem przejmowała się jego ideami i pobudzała do czynu jego siły twórcze. W ożywczych promieniach jej miłości rozwijał Liszt niestrudzoną działalność artystyczną i jako nadworny dyrygent kierował życiem muzycznem Weimaru, stworzył wszystkie poematy symfoniczne i cały szereg dzieł instrumentalnych, które wycisnęły piętno jego głębokiej indywidualności na całym rozwoju muzyki nowoczesnej. Po przeprowadzeniu rozwodu, postanowił Liszt połączyć się z księżną węzłem małżeńskim, lecz sprawa natrafiła na opór kurji papieskiej. Przesądna księżna, widząc w tem objaw wyższej woli, zrzekła się upragnionego szczęścia i przeniosła się do Rzymu.	Księżna, ożywiona mistyczną wiarą w swoje posłannictwo, nie cofnęła się przed żadną przeszkodą, by stanąć u celu swoich pragnień. Wyjechała z Rosji i zamieszkała przy boku Liszta w Weimarze (willi Altenburg), ognisku ówczesnego ruchu intellektualnego i artystycznego; tu oddychała atmosferą jego ducha, z entuzjazmem przejmowała się jego ideami lub pobudzała do czynu jego siły twórcze. W ożywczych promieniach jej miłości rozwijał Liszt niestrudzoną działalność artystyczną; jako nadworny dyrygient kierował życiem muzycznem Weimaru, tu stworzył wszystkie poematy symfoniczne i cały szereg dzieł instrumentalnych, które wycisnęły piętno jego głębokiej indywidualności na całym rozwoju muzyki nowoczesnej. Po przeprowadzeniu rozwodu postanowił Liszt połączyć się z księżną węzłem małżeńskim (dalej o cztery wiersze): Lecz sprawa natrafiła na opór kurji papieskiej. Przesądna księżna, widząc w tem objaw wyższej woli, zrzekła się upragnionego szczęścia i przeniosła się do Rzymu.



Ulegając jej magicznemu wpływowi, Liszt porzuca Weimar i staje się w Rzymie pokornym sługą Kościoła.	№ 17 str. 12, 2-ga szpalta w. 1 od góry. Ulegając jej magicznemu wpływowi, Liszt porzuca Weimar i staje się w Rzymie pokornym sługą kościoła i t. d.
Przyjmuje święcenia kapłańskie (pochodził z rodziny katolickiej) i aktem tym oddaje swą sztukę w służbę Kościoła.	№ 6, str. 5, w. 22 od góry. Liszt przyjął święcenia kapłańskie i aktem tym oddał swą sztukę w służbę kościoła.
Odrodzeniem muzyki kościelnej Liszt zakończył swą twórczość; powstały w tym okresie oratorja tak wspaniałe, jak „Chrystus", „Legenda o św. Elżbiecie", „Msza koronacyjna" i wiele innych.	№ 6, str. 5, w. 19 od góry. Ostatnim czynem zamykającym twórczość Liszta jest odrodzenie muzyki kościelnej i t. d.
W utworach tych, obok dawnych chórów à capella, obok średniowiecznych intonacyj,	№ 6, str. 5, wiersz 34 od góry. Obok archaistycznej homofonji dawnych chórów à capella, obok średniowiecznych intonacji i t. d.
Liszt łączy równocześnie wszystkie środki techniczne nowoczesnej muzyki.	№ 6, str. 5, w. 31 od góry. Równocześnie wszystkie zdobycze formalne i środki techniczne nowoczesnej muzyki zespala Liszt natchnioną siłą twórczości i t. d.

Juljan Biernacki.

Z SAL KONCERTOWYCH.

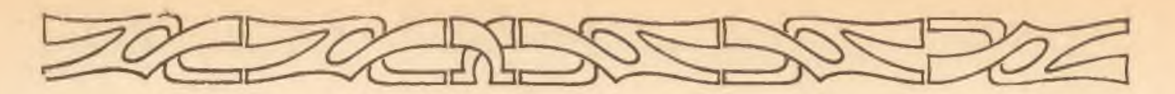
(Koncerty Warszawskiej Orkiestry symfonicznej).

§ Drugi koncert niedzielny popołudniowy (22/X) poświęciła W. O. S. pamięci Fr. Liszta z powodu setnej rocznicy jego urodzin. Najbardziej atrakcyjnemi numerami programu, złożonego wyłącznie z utworów tego mistrza, były dwa poematy symfoniczne: „Mazepa" i „Preludja" zarówno ze względu na wartość tych dzieł, jak i wykonanie wysoce artystyczne pod dyrekcją p. Birnbauma. Że p. B. ma dar porywania słuchaczów dziełami, które i jego porywają, stwierdzić to można było, słuchając wykonania wymienionych utworów, prowadzonych z niezwykłą umiejętnością, uwydatnienia wszystkich efektów kolorystycznych i dynamicznych, oraz głębokim odczuciem treści. Niemniej zajmująco wykonano również I-szą Rapsodję i dodany nad program polonez.

Wykonawcą jedynego w programie utworu fortepjanowego był dobrze już znany i ceniony (zupełnie zasłużenie) w Warszawie pjanista, p. Żurawlew. Tym razem jednak zawiódł on do pewnego stopnia pokładane w nim nadzieje. Koncert es dur, jakkolwiek wykonany ze zwykłą p. Ż. precyzją techniczną, wyszedł z pod jego palców sztywnie i dziwnie bezbarwnie.

§ Koncert wagnerowski był dla p. Birnbauma nowym i z dotychczasowych największym może trjumfem artystycznym. Jest on znakomitym kapelmistrzem wirtuozem i zarazem wielkim artystą, umiejącym panować władzą swego talentu nietylko nad zespołem orkiestrowym, lecz i nad publicznością. Rzadko bowiem kiedy spotyka się na koncertach takie skupienie i naprężenie uwagi, jakie obserwowaliśmy tego wieczoru na twarzach osób, słuchających wykonania całego szeregu przepięknych i potężnych swą głębią dzieł Wagnera (wstęp do aktu III-go z op. „Śpiewacy Norymberscy", wstęp do „Lohengrina", „Czar ognia", wstęp do „Tristana i Izoldy" i inne). Wykonanie było rzeczywiście tak niezwykle doskonałe, że musiało wzbudzić nadzwyczajne zajęcie. Jedynie godną p. Birnbauma pochwałą wydaje mi się wyrażenie przekonania, iż lepiej, niż on, rozumieć i interpretować dzieł Wagnera nie można.

Na uznanie zasługuje również p. Andrzejowski za piękne odegranie sola w „Marzeniach".



§ Program „Wieczoru Griega" zawierał, oprócz dzieł orkiestrowych, sonatę skrzypcową C-moll tego kompozytora, której wykonawcami byli pp.: H. Przyszychowska i W. Dłutowski.

Dobrze zgrani artyści wywiązali się z zadania najzupełniej zadowalniająco. W grze p. Dł. zasługuje na podkreślenie pełne dobrego smaku frazowanie i znaczny postęp w wyrównaniu techniki i z natury ładnego tonu Do rzędu zalet można również zaliczyć i wielki spokój, cechujący jego sposób interpretowania. Orkiestra pod batutą Ozimińskiego wykonała doskonale uw. „Jesienią", dwie melodje na orkiestrę, oraz obie suity „Peer Gynt", wywołując po każdym numerze burzę oklasków, któremi szczodrze obdarzano dzielny zespół i sympatycznego kapelmistrza.

§ Koncerty popołudniowe niedzielne, które w przyszłym sezonie artystycznie i celowo układanymi programami przyciągały do Filharmonji liczne zastępy słuchaczów, w bieżącym przedstawiają się nie mniej interesująco. Zapowiedziany cykl symfonji Czajkowskiego świadczy, że organizatorowie takowych i teraz mają na celu przedewszystkiem popularyzowanie poważnej muzyki symfonicznej, za co należy im się głębokie uznanie.

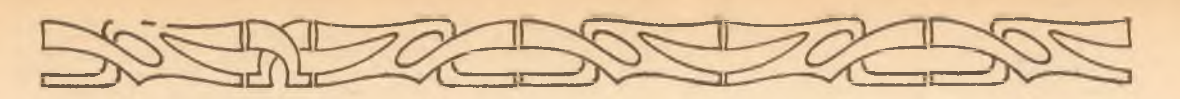
Pierwszy koncert z tego cyklu odbył się w niedzielę, 5 b. m. pod kierunkiem p. Birnbauma. Pierwsza symfonja Czajkowskiego, jak również znajdująca się na programie uwertura Mendelssohna „Hebrydy" były wykonane przez orkiestrę znakomicie. Symfonję poprzedziła pogadanka p. H. Opieńskiego, zawierająca krótką lecz treściwą charakterystykę twórczości Czajkowskiego wogóle, a w szczególności jego pierwszych symfonji.

Solista koncertu p. S. Fidelman, skrzypek nieznany dotąd w Warszawie, zrobił wrażenie nadzwyczaj korzystne. Świetnie rozwiniętą techniką, którą wykazał w wykonanym z zupełną swobodą koncercie D-dur Paganini'ego, dużym i ładnym tonem, oraz pełnem artystycznego polotu traktowaniem wymienionego utworu zdobył sobie odrazu bardzo życzliwe przyjęcie ze strony publiczności. Nad program odegrał z równą swobodą trudne warjacje na temat z op. „Marta" Flotowa (utwór b. małej wartości artystycznej) i nocturn Chopina, którym dowiódł, że nie jest mu obcą głęboka poezja muzyki tego mistrza. *T. Cz.*

§ Na I wielkim abonamentowym koncercie symfonicznym (20/X) poznaliśmy śpiewaczkę koloraturową p Friedę Hempel z Berlina. Jest to jedna z niewielu przedstawicielek koloratury, których artyzm nie polega na wyłącznem wprawianiu słuchaczy w zachwyt technicznymi zaletami głosu, a więc z łatwością wyrzucanemi z krtani wysokiemi dźwiękami, skokami na odleglejsze interwale, trylami, pasażami, fermatami i tympodobnemi szczytami... ekstazy. Traktowanie przez p. Hempel sztuki swej nie ze stanowiska popisowo cyrkowego każe zaliczać ją do artystek pojmujących godnie swoje powołanie. Obszerna skala, doprowadzona do doskonałości technika, a przedewszystkiem piękny dźwięczny głos to cenniejsze zalety śpiewu p. Hempel. Z odtworzonych przez solistkę „numerów" podkreślam dodaną ponad program kołysankę Mozarta, którą p. Hempel śpiewała po mistrzowsku. Część orkiestrową koncertu wypełniła piąta symfonja Beethovena i niezbyt interesująca suita „Namouna" Edwarda Lalo.

§ Solistą drugiego wielkiego abonamentowego koncertu symfonicznego (3/XI) był tenor liryczny opery paryskiej Leon Laffitte, śpiewak o dużym i cennym materjale głosowym i... znacznie mniejszem poczuciu artystycznem. które szczególniej uwydatniło się w tego rodzaju „efektach", jak płacz i wzdychanie odpowiednie na scenie, ale nie na estradzie, która powinna być jedynie terytorjum pieśni. Orkiestra pod dyr. p. Z. Birnbauma wykonała uwerturę do op. „Benvenuto Cellini", Berlioza, „Waldweben" z „Zygfryda" Wagnera i niegraną nigdy w Warszawie symfonję Głazunowa, o której przymiotach pisaliśmy w ostatnim numerze „Przeglądu".

§ Koncert symfoniczny 10/XI miał jako solistę p. Artura Rubinsteina. Młody, utalentowany pjanista grał koncert B-dur Brahmsa i „Śmierć Izoldy" (na bis), stwierdzając po raz niewiadomo już który, że jest pjanistą nie powszednim, zdolnym do odtworzenia każdego utworu pod wszystkiemi względami nadwyraz solidnie. Orkiestra pod dyrekcją Zdzisława Birnbauma odegrała „Eroikę" i wstęp do „Śpiewaków norymberskich". Oba dzieła poprowadził p. Birnbaum znakomicie.



KRONIKA.

WARSZAWA.

= SPROSTOWANIE. Na skutek artykułu dr. Chybińskiego p. t. „W sprawie kultu dzieł Liszta“ (№ 21 „Przeglądu“), w którym autor zachęca prof. M. Surzyńskiego do wykonywania utworów organowych Liszta, otrzymujemy od Szanownego wirtuoza wyjaśnienie, iż wybitniejsze utwory organowe Liszta wykonywał swego czasu kilkakrotnie w Filharmonji Warszawskiej.

= MOSKIEWSKI CHÓR SYNODALNY, który w ubiegłym sezonie z nadzwyczajnem powodzeniem koncertował w Rzymie, Florencji, Wiedniu, Dreznie i Warszawie, przyjedzie znowu do nas i w dniach 12 i 13 grudnia da dwa koncerty w Filharmonji Warszawskiej. Programy wypełnią utwory Bortniańskiego, Lwowa, Lwowskiego, Rachmaninowa, Greczaninowa (słynne „Credo“, solo alt z chórem), Kastalskiego, Czesnowa, Kalinnikowa, Ippolitowa—Iwanowa, Rimskija—Korsakowa i in. Jedna część pierwszego koncertu poświęcona będzie dziełom Palestriny, Orlanda Lasso, Lottiego, J. S. Bacha oraz „Polskiego Palestriny“ Mikołaja Gomółki.

= 29 listopada na estradzie Filharmonji Warszawskiej wystąpi po raz pierwszy w Warszawie młody pjanista, student Uniwersytetu w Moskwie, *Mikołaj Orłow* (ur. 1892 r.), laureat konserwatorjum moskiewskiego, które ukończył ze złotym medalem, jako uczeń klasy prof. Igumnowa. Orłow wykona z orkiestrą koncert Liszta A-dur oraz szereg utworów solowych (fantazję Chopina, trzy etjudy Skrjabina, Waldesrauschen“ i „Mephistowalzer“ Liszta. Na część orkiestrową koncertu złożą się: jeden z poematów Liszta i dwie minjatury orkiestrowe Ljadowa: „Baba Jaga“ i „Zaczarowane jezioro“.

= ŚPIEW KOŚCIELNY“ dotychczasowy organ Stow. Organistów w Królestwie Polskiem, przeszedł na własność ks. Teofila Kowalskiego, pierwszego założyciela tego czasopisma.

= LUTNIA WARSZAWSKA otrzymała w tych dniach zaproszenie z Petersburga do przyjęcia udziału w koncercie pod nazwą: „Wieczoru historycznego pieśni polskiej“, urządzanego przez jedno ze stowarzyszeń miejscowych.

W d. 2 Grudnia „Lutnia Warsz.“ obchodzi swój rok jubileuszowy dwudziestopięciolecia. Program uroczystości zawiera między innemi wielki koncert jubileuszowy, który się odbędzie w Filharmonji Warsz. W koncercie przyjmują udział chóry męski i mięszany i wykonają „Gaudeamus igitur“ Liszta i „Magdę Karczmarkę“ St. Moniuszki.

= NOWI KIEROWNICY CHÓRÓW. P. Wacław Lachman został kierownikiem chóru „Echo“ (stowarzyszenie pracowników kolei Warsz. Wied.) na miejsce p. Tomasza Godeckiego. „Drużyna Śpiewacza“ (Towarzystwo chóralne pracowników handlowych) zaprosiła na kierownika p. Władysława Otto.

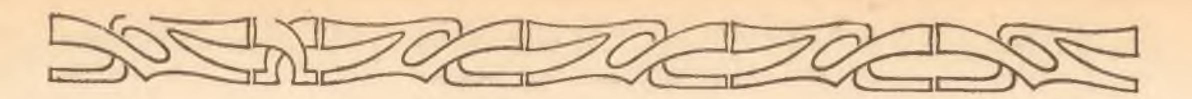
Z CAŁEGO ŚWIATA.

= ŚPIEWACZKI POLSKIE ZA GRANICĄ. P. Helena Zboińska Ruszkowska śpiewa obecnie w Medjolanie, poczem na sezon zimowy uda się do Madrytu. W Pradze święci trjumfy p. Bogucka.

= MUZYKA POLSKA ZA GRANICĄ. Paryski kwartet Lejeune'a, który od kilku lat zaznajamia Paryż z historycznym rozwojem kameralnej muzyki poszczególnych narodów, w bieżącym sezonie daje w sali Pleyela cykl wieczorów, poświęconych specjalnie muzyce polskiej. Programy wypełnią kompozycje Kurpińskiego, Elsnera, Moniuszki, Chopina, Dobrzyńskiego, Noskowskiego, Żeleńskiego, Minchejmera, Statkowskiego, oraz pieśni i utwory fortepjanowe najmłodszych kompozytorów polskich.

= NIEZNANA OPERA MONIUSZKI. W „Kurjerze Wileńskim“ czytamy: u p. Alberta Pawłowicza, znanego z wydanego w języku białoruskim zbiorku własnych poezji p. t. „Snopek“, widzieliśmy afisz teatru amatorskiego, który w r. 1852 odegrał w Mińsku nieznaną operę Moniuszki p. t. „Sielanka“.

= Z MUZYKI W KRAKOWIE. Ruchliwa i energiczna „Dyrekcja koncertów krakowskich“ zapowiada na sezon b. szereg (dwanaście) koncertów abonamentowych, w których przyjmą udział: orkiestra symfoniczna wiedeńskiego „Tonkünstler-Vereinu“ pod dyr. Nedbala (dwa koncerty, które się już odbyły w dniach 24 i 30 z. m.), pjaniści: Pugno i Cortot, oraz pani Mewilla Liszniewska, skrzypkowie: Ysaye, Kreisler, Serato, Pulikowski, wiolonczelista Casals, śpiewaczka Cahier, śpiewak Slezak i kwartet Capeta. Poza abonamentem odbędą się koncerty z udziałem Jerzego Lalewicza, Wandy Landowskiej, Ignacego Friedmana i Yretty Guilbert (śpiewaczki).



Muzyka na prowincji.

= SOSNOWIEC. Dn. 21 paźdz. odbył się tu koncert na korzyść Tow. pomocy dla niezamożnych uczniów szkoły Handlowej w Sosnowcu ze współudziałem pp. Jadwigi Matiasiakówny (skrzypce), Ireny Ruszczycówny (deklamacja), oraz p. Bron. Dziedzickiego (śpiew). Nadto w koncercie brał udział chór męzki sosnowickiego Tow. Muzycznego pod dyr. p. St. Jakubowicza. Artystów, jak i chór przyjmowano nader owacyjnie. Do solowych numerów akompanjował p. Feliks Starczewski.

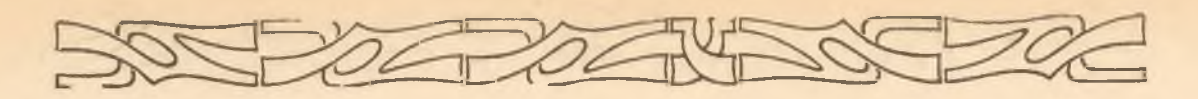
= KALISZ. Dnia 29 paźdz. odbył się tutaj pierwszy w tym sezonie koncert miejscowego Towarzystwa Muzycznego z udziałem gości warszawskich, występujących wyłącznie w roli solistów. Zarówno najlepszym doborem programu (Puccini, Chopin, M. Karłowicz i P. Czajkowski), jak szlachetnem wykonaniem pieśni odznaczyła się p. M. Piryńska. Pozostałą część koncertu wypełnili pp.: H. Adamus (wiolonczelista i od niedawna dyrektor tutejszego Tow. Muzycznego) i p. B. Szałowski (skrzypce). W stosunku do tych panów zaznaczyć trzeba to, że sytuację „Wielkiego" koncertu, jakim się on był mienił na afiszach i programach, ratowała artystka; odegranie dwuch „kawałków" („Kol Nidrei" Brucha i „Arlequin" Poppera) na wiolonczeli, dobrze sentymentem zaprawionych, nie licuje z programem „Wielkiego" koncertu i zresztą niezbyt pochlebnie świadczy o tendecjach artystycznych solisty; natomiast koncert skrzypcowy d-moll Vieuxtemps'a, rzecz poważna i wartująca w literaturze skrzypcowej, gdzie solista może swój talent objawić zarówno ze strony technicznej, jak i polotu artystycznego, — w iterpretacji p. B. Szałowskiego wypadła bardzo blado, choć starannie technicznie oddaną, ale rozwlekłą w tempach (pierwsza i ostatnia część) i bez najmniejszego wyrazu.

Produkując „siły" zamiejscowe (były czasy, że i do Kalisza artyści zaglądali: Barcewicz, Oziminski, Śliwiński, Melcer, Michałowski i inni; wiele lat temu, udając się w podróż artystyczną po Rosji, koncertował tutaj nieboszczyk Alfred Reisenauer), Tow. Muzyczne nie tak chętnie wystawia swe chóry: na omawianym koncercie one wcale udziału nie brały; może są jeszcze na wywczasach letnich...

„Wielkie" koncerty, urządzane przez Tow. Muzyczne, mają tutaj swoją przeszłość (Jotejko, Aust) i z tym realnym wynikiem dla Tow. Muzycz., że dają deficyt. A dla ogółu? Zbyt problematycznie są ich rezultaty, gdyż dość wysoka cena biletów wejścia szerszym masom nie pozwala na nie uczęszczać, zaś zamożniejsza warstwa mało się interesuje miejscowemi sprawami muzycznemi: ułatwiona komunikacja i do Warszawy i do Berlina zawiezie ją na koncert. Droga, jaką zamierza kroczyć Tow. Muzyczue (był pierwszy „Wielki" koncert, więc nastąpi i drugi), tyle razy wypróbowana i zawsze niefortunnie, powinna chyba przekonać ogół, zainteresowany w tej sprawie, że złe nie zmieni się na dobre przez zmianę dyrektorów-kierowników, jeżeli w łonie samej instytucji nie zajdą zmiany. Powinno się dążyć do tego, aby do niej mogły należeć nie tylko sfery urzędnicze, ale rzemieślnicze i robotnicze przy opłacie niewysokiej rocznej składki; instytucja taka powinna być demokratyczną, a nie kliką, która z roku na rok wegetuje. W Kaliszu mamy kilka orkiestr (dęta straży ogniowej, mieszane: Stow. Chrześcjańskiego i Tow. „Jedność" Dr. W. W.). Wszystkie one są w stanie „swojskiej" drzemki, przerywanej od czasu do czasu nutą walca operetkowego lub marsza. Próbę nawiązania stosunków z innemi towarzystwami pokrewnemi Towarz. Muzyczne już zrobiło, a mianowicie z tow. „Jedność".

Godnymi uwagi są jeszcze takie fakty ze stosunków muzycznych tutaj, doskonale charakteryzujących ogólny stan kultury muzycznej. Niespełna dwa lata temu p. E. Bochowicz otworzyła kursy muzyczne im. Chopina. Na kandydatach do klasy fortepjanu szkole nie zbywa, ale do klasy skrzypiec w ubiegłym roku było 2, w bieżącym jeden aspirant, więc ta klasa prawdopodobnie istnieć nie będzie, ale zato prywatnie udzielają lekcji i uważają się za poważnych „pedagogów" (!) gry skrzypcowej: były fachowy orkiestrowy waltornista i takiż sam fachowiec — wiolonczelista.

Uchotski.



WARSZAWSKA ORKIESTRA SYMFONICZNA

Piątek, 17 listopada 1911 r.

Trzeci wielki abonament. Koncert Symfoniczny

z udziałem **RAULA KOCZALSKIEGO (fortepjan).**

R. Schumann. Symfonja B-dur op. 38.

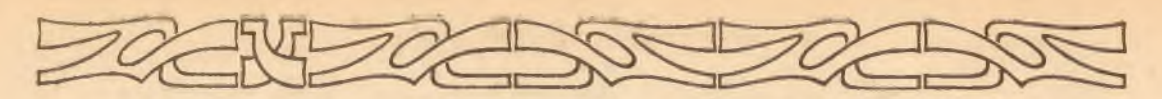
Z czterech symfonji Schumanna (B-dur op. 38, C-dur op. 61, Es-dur op. 97 i d-moll op. 120), będąca na programie dzisiejszego koncertu symfonja № 1 B-dur należy do wybitniejszych dzieł instrumentalnych genjalnego romantyka. Schumann, jako poeta fortepjanu i pieśniarz, w utworach fortepjanowych i pieśniach wypowiedział się najbardziej interesująco i najindywidualniej; to też te formy kompozycji w jego dorobku tróczym należą do najświetniejszych. Mimo to tęsknił do większych form i postanowił doświadczyć sił jako symfonista. Schumanna—symfonistę doskonale charakteryzuje Weingartner w swej broszurce: „Symfonja po Beethovenie". Istota jego talentu—pisze znakomity kapelmistrz—który w małych utworach wydał tak wspaniałe owoce, przekrzywia się (bez stania się bogatszą) w dziełach o większych rozmiarach, traci na bezpośredniości, staje się chudszą i szczuplejszą, ponieważ chce dać więcej, niż posiada. Produktywność Schumanna i jej rozmaitość były w drugiem okresie mimo to zdumiewająco wielkie; nie było niemal formy, w którejby nie usiłowała się wypowiedzieć. Ponieważ prawdopodobnie z powodu swej wolnomyślności czuł niechęć do komponowania oratorjów według tekstów biblijnych, przeto wybierał świeckie teksty, także wyjątki z „Fausta" Goethego, tworząc dzieła, będące czemś pośredniem między operą i oratorjum. Pisał także koncerty, utwory kameralne wszelkiego rodzaju, operę, i—co przy takiej wszechstronności jest zrozumiałem - symfonje. Pierwsza próba udała mu się najlepiej; za taką należy uważać symfonje B-dur, jakkolwiek przedtem napisał szkic symfonji d-mol, której dopiero później nadał ostateczny wygląd. W wiosennem szczęściu jego młodego małżeństwa poczęta wczarowuje w naszą duszę ten impulsywny utwór szczęście i wiosnę. Musimy ją *kochać*, tę symfonję B-dur, jakkolwiek nie możemy nie uznać, że i w niej nie brak słabszych stron Schumanna.

W utworach fortepjanowych Sch. znajdują się małe, charakterystyczne dla niego i pełne wyrazu tematy, które z fantazją i polotem umie przekształcać i zużytkowywać. Ale w symfonjach nie zawsze wychodzi na swojem z tymi tematami i tematcikami—mimo że pochodzą z żywej i pięknej inwencji. Jeśli dokładnie przyjrzymy się jego orkiestrowym dziełom, to spostrzeżemy, iż często zmuszonym jest ratować się *powtarzaniem* pojedyńczych taktów i grup, aby módz dalej snuć nić, ponieważ temat jest sam dla siebie za mały. Co więcej — czasem ten temat jest utworzony przez powtórzenie tej samej frazy. Z powodu tych wielu tonalnych a przez to oczywiście i rytmicznych powtórzeń stają się jego dłuższe utwory orkiestrowe nieco monotonnymi."

Symfonja B-dur, którą Schumann zadebjutował w nowej dziedzinie twórczości kompozytorskiej, powstała w r. 1841, w rok po zawarciu ślubu małżeńskiego z Klarą Wieck. Piękny powolny wstęp, rozpoczynający dzieło, zawiera błyski genjalne, zaś cała część pierwsza, podobnie jak i w pozostałych symfonjach, odznacza się czystym temperamentem i czystem głebokiem uczuciem, które—jak mówi Weingartner — każą nam odczuć boleśnie różnicę między intencją, a opracowaniem całości.

Część druga, Larghetto Es-dur — zawierająca, jako temat główny, melodję tak bardzo szczerą i serdeczną i o tak szeroko prowadzonej linji, jak rzadko u Schumana. Wogóle w tych częściach symfonji jest Schumann najszczęśliwszym. Bezpośrednio z częścią drugą łączy się scherzo o dwu triach. Jak w pozostałych symfonjach tak i w tej pierwsza część scherza jest bardzo okazała, gdy tymczasem tria są słabsze. Finał w przeciwieństwie do trzech innych symfonji o konwencjonalnych i hałaśliwych częściach końcowych ma dużo gracji.

Jako instrumentator Schumann nie należał do genjuszów; niezręczność jego w instrumentacji—pisze Weingartner—najbardziej da się zauważyć w finałach, które, *jako bardziej skomplikowane, wymagają więcej instrumentacyjnej techniki, aniżeli ta, którą Schumann rozporządzał. Prawie zawsze pracuje pełnym orkiestrowym aparatem i nie stara się opracowywać głosów według charakteru pojedyńczych instrumentów. Z dziecinną niemal naiwnością sądzi, iż przez podwojenie osiągnie pełnię i siłę.* Stąd brzmie-



nie jest zbyt grube i niezręczne, barwy szare na szarych, najważniejszych głosów nie słyszy się prawie. Symfonje Schumanna są jakby komponowane na fortepjan i aranżowane—niestety nie dobrze na orkiestrę. Symfonja B-dur, według słów kompozytora powstała w ciągu 4-ch dni; dowiadujemy się o tem z listu Schumana do jednego z przyjaciół: „W ostatnich dniach (zaledwie czteru) ukończyłem pracę, która mnie całkiem uszczęśliwiła, ale i wyczerpała zupełnie. Pomyśl, cała symfonja — i do tego symfonja wiosenna — prawie sam nie mogę uwierzyć, że jest gotowa. Brakuje tylko wypracowania partytury. Instrumentacja symfonji zajęła 3 tygodnie czasu; po ukończeniu tej pracy pisze Schumann w dzienniku pod datą 20 lutego 1841 r.: Wdzięczny jestem często dobremu duchowi, który pozwolił tak wielkiego dzieła, tak łatwo i w tak krótkim czasie dokonać... Teraz jednak po tylu bezsennych nocach przychodzi wyczerpanie". Stosownie do pogodnego, wesołego charakteru dzieła, którem chciał oznajmić światu, „że nareszcie w duszy jego nastała wiosna" — miał zamiar Schumann każdą z poszczególnych części opatrzyć odpowiednim tytułem. Piersza część miała nosić nagłówek „Zbudzenie się wiosny", ostatnia jej „Odejście".

Fr. Chopin. Krakowjak, rondo koncertowe (F-dur) z tow. orkiestry, op. 14.

Dzieło to, poświęcone księżnej Czartoryskiej (?) i opublikowane drukiem w r. 1834, powstało przed r. 1831 i pochodzi z tego samego okresu czasu co i wielka fantazja z tow. orkiestry, op. 13, t. j. z lat dwudziestych życia Chopina. Krakowiak pod względem wartości muzycznej nie stoi na tej wysokości co inne dzieła poety tonów, choćby z tej samej co Krakowiak epoki, i to też jest powodem niezbyt częstego zamieszczania go na programach koncertowych.

Ryszard Strauss (ur. 1864 roku). „Don Juan", poemat symfoniczny op. 20.

Programowe podłoże „Don Juana" stanowi wyjątek z poematu Mikołaja Lenau'a, umieszczony na karcie wstępnej partytury.

Don Juan;

„Kobiet czarowne koło, bezmierne w promieniu
Urokiem wszystkich wdzięków niewiast jaśniejące,
Przelecieć chciałbym w szale i szczęcia płomieniu,
Śmierć niech mi ostatniej wcałują usta drżące.
O duchu, chcę być wszędzie, jak ziemia szeroka,
Gdzie jakaś piękność kwitnie, zgiąć przed nią kolano—
I zwyciężcą jej zostać choć przez mgnienie oka.
. . . .
Nie znam przesytu, obce mi znużenie,
I w służbie piękna świeżość mą zachowam.
A jednę krzywdząc, wielbię pokolenie.
Kobiety jakiejś oddech — dziś tchnienie wiosenne,
Jak powietrze mnie jutro gnieść będzie więzienne,
Gdy w ciągłej zmianie z miłością mą krążę
Wśród niezliczonej kobiecej drużyny
Inna mnie miłość do każdej z nich wiąże—
Ja świątyń moich nie wznoszę z ruiny.
Tak! Zawsze nową jest namiętność ludzi,
Tej, co jedna posiadła, druga już nie dozna
Ginie, gdy do życia inny kwiat się budzi,
I nie wie, co skrucha, gdy sama się pozna.
Jak piękność każda w świecie jest jedyna,
Takąż jest miłość, gdy wzruszona namiętnie.
Zwycięstwo niech każda niesie mi godzina,
Jak długo młodość ogniem pała w tętnie!
. . . .
Piękną była burza, która mną miotała,
Lecz już minęła i cisza nastała. —
Nadzieje moje, pragnienia zamarły;
Może pioruny z wyżyny wzgardzonej
Siłę kochania na suchy proch starły,
I świat ten stał się ciemny, opuszczony...

Młodzieńcze prawie dzieło Straussa—jest może z pośród wszystkich jego poematów symfonicznych najbardziej żywiołowe i skoncentrowane w treści muzycznej i obok „Sowizdrzała" ma najwięcej rysów gienjalnych w pomysłach. Plastyczne formy poematu symfonicznego Liszta dochodzą tu do idealnej świetności i mają cechy zupełnego piękna muzycznego, które w późniejszych dziełach Straussa powoli zanika. Rozwój myśli muzycznej w stosunku do treści poezji i form ściśle muzycznych, jest w „Don Juanie" niesłychanie logiczny; muzyka *sui generis* natchniona, płomienna. Komentatorowie poematu Straussa personifikują główne tematy dzieła podług osób akcji opery Mozarta; według tych komentarzy w poemacie mamy obok dwuch tematów „Don Juana" temat Zerliny pierwszej ofiary Don Juana, dalej temat „blond włosej hrabiny", temat „Anny", a nawet tematy: balu maskowego, sceny na cmentarzu etc. Z operą tą poemat nie ma jednak żadnej wspólności.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje. rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, prof., Kanonja 12
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Bogucki Stanisław, Krucza 47 m. 8. Tel. 140-72 przyjmuje od 12—1.
Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7
Lipiański Józef prof., Al. Jerozolimskie 66, m. 9 od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 59 m. 5.
Gajewska Felicja, Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, Złota 26. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Krucza 24—7.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3-19.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa Chłodna 30.
Melcer Henryk, prof., Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7 I piętro.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Rafalska Wanda, Złota 37—10.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22,
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14 m. 20. przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, Krucza 18
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel. 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 3 — 4.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Nowy-Zjazd 5.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmeiście 16.
Klajn Al. prof., Wspólna 56 ,m. 9.
Klimek Ewaryst, Mokotowska 71—31.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na flecie.

Królikowski Władysław, Freta 33.

Nauczyciele gry na oboju.

Z Singer profesor, Krucza 23.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Nauczyciele gry na kontrabasie.

Lewit A., Członek Warsz. Ork. Symf. Nowolipie 40—40.

Kierownicy chórow.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Godecki Tomasz, Ś-to Krzyska 30.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Fitelberg Grzegorz, Mazowiecka 8.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 14
Warszawski Związek muzyków, Nowy Świat 4.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Piotrków.

T. Mazurkiewicz (Dyr. Tow. Muzycz.) lekcje gry fortepianowej, teorji i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

Będzin.

K. Herbaczewski (dyr. Tow. muz.) lekcje gry fortepjanowej i zespoły chóralne.

Moskwa.

Pachulski Henryk prof. konserwat., pjanista i kompozytor. Granatnyj zaułek dom Armiańskiego.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej

Busz Wanda, Zaułek Ś-to Jakóbski № 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjanowej. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Starowiślna 46, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Teatyńska 9.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Berlin.

Janczewska-Rybałtowska, pianistka, Uhland-[strasse 45.

Neumark Ignacy, kapelmistrz i korepetytor solistów operowych Charlottenburg Grolmanstr. 23 III.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,